متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۳، شمارهٔ ۷۹، بهار ۱۳۹۸

بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن

مجید عزیزی هابیل*

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران

علی نوری**

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران

علی حیدری***

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران

سعید زهره‌وند****

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱)

چکیده

غالباً متون برجستهٔ ادبی علاوه بر زیبایی و خیال‌انگیزی، اثرگذار هستند. یکی از عوامل اثرگذاری و بلاغت کلام در این متون، چندبُعدی بودن معنای متن و تأویل‌پذیری آن است. در غزلیات حافظ، ابیات بسیاری دیده می‌شود که چندوجهی هستند و ظرفیت تأویل‌پذیری به دو یا چند معنای متمایز را دارند. در این مقاله، به روش توصیفی- تحلیلی به این مسئله پرداخته می‌شود که حافظ با چه ابزارها، شگردها و تمهیداتی، سخنش را ذووجوه، چندمعنا و سرانجام، اثرگذار کرده‌است و آیا استفادهٔ حافظ از این تمهیدات، آگاهانه و تعمدی بوده‌است! نتیجهٔ بررسی‌ها نشان داد که برخی از شگردهای حافظ در ایجاد ظرفیت‌های معنایی و زایندگی متن، عبارتند از: استفاده از کلمات چندمعنایی، استفاده از کنایه‌ها در بسترهای تازهٔ معنایی، شناور بودن معناهای مختلف در بافت کلّی کلام به سبب ساختارهای خاص نحوی، تعلیق معنا به دلیل دو یا چندوجهی بودن مرجع ضمیرها، امکان تبدیل ترکیب‌های اضافی و استفاده همزمان از ظرفیت‌های مختلف یاهای وحدت، نکره و مصدری. دیگر اینکه استفادهٔ مکرر حافظ از این شگردها در ابیات متعدد، بیانگر تعمّد او در این کار و آگاهانه و هدفمند بودن حضور این تمهیدات در شعر وی است.

واژگان کلیدی: ایهام، حافظ، شگردهای چندمعنایی کردن متن، کنایه.

* E-mail: Azizi.majid60@yahoo.com

** E mail: nooria67@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

*** E mail: aheidari1348@yahoo.com

**** E mail: zohrevand46@yahoo.com

مقدمه

در خلق آثار ادبی، هم «چه گفتن» مطرح است و هم «چگونه گفتن»، و زبان در هر دو وجه، دخیل و درگیر است. آنجا که زبان محملی برای بیان اندیشه و معنا تلقی می‌شود، ناظر به حوزهٔ «چه گفتن» است و اندیشه هرچه باشد، در قالب زبان بروز و ظهور می‌یابد. بُعدِ دیگرِ موضوع، یعنی «چگونه گفتن» نیز بیشتر به زبان و امکانات و ظرفیت‌های مختلف زنجیری، زبرزنجیری و پیرازنجیری آن وابسته است. در روند شکل‌گیری آثار ادبی، جهانی از نسبت‌های گوناگون در جریان است. هر اندازه امکانات زبان، گسترده‌تر و متنوع‌تر باشد، به همان اندازه امکان خلق آثار برجستهٔ ادبی در سطوح گوناگون و با ظرفیت‌های مختلف بلاغی افزایش می‌یابد. همچنین، بسته به میزان استعداد و نبوغ شاعران و نویسندگان و درجهٔ اصالت و عمق تجربه‌های آنان، کشف و استفاده از امکانات گستردهٔ زبانی و روابط چندلایهٔ آن‌ها در سطوح مختلف، برایشان ممکن می‌شود و این همه، بسته به میزان آشنایی آنان با تاریخ، فرهنگ، مذهب و دانش گذشتگان و معاصران آن‌ها، منجر به آفرینش آثار برجسته و یا حتّی شاهکارهای ادبی خواهد شد. بنابراین، می‌توان ادعا کرد که شاعران و نویسندگان بزرگ، با تکیه بر نبوغ فطری و دانش‌های اکتسابی خویش، به‌ویژه با تسلط بر زبان و ظرفیت‌های آن و نیز تمهیدات و ابزارهای ادبی، به درجاتی از «متن‌آگاهی» رسیده‌اند؛ چنان‌که با شناخت ظرفیت‌ها و امکانات مختلف زبان، راز استفادهٔ صحیح از آن را نیز آموخته‌اند.

یکی از مؤلفه‌های آشکار و در عین‌حال اثرگذار شعر حافظ، چندبُعدی بودن ابیات و لایه‌های معنایی تعبیه‌شده در آن‌هاست، به گونه‌ای که مخاطب پس از چندین بار خوانش، باز هم به کشف‌هایی در حوزهٔ شکل و معنا دست می‌یابد و همین مسئله باعث می‌شود که متن را تمام‌شده نداند و همواره به عنوان متنی پویا و زاینده، انگیزهٔ مراجعهٔ مجدد به آن را داشته باشد. در واقع، «او غالباً از نشاندن کلمات پهلوی هم مفهومی پوشیده و گریزان در ذهن برمی‌انگیزد، به طوری که به موازات معنی صریح جمله، ایهامی می‌آفریند و مفهوم دیگری در ذهن می‌آید» (دشتی، ۱۳۸۰: ۸۴). البته حافظ در همهٔ این زمینه‌ها پیشتاز نیست و دست‌کم در حیطهٔ استفاده از کلمات چندمعنا و تناسب‌آفرینی بین الفاظ، خاقانی را پیشرو او دانسته‌اند (ر.ک؛ غنی‌پور، ۱۳۸۴: ۹۹). با این حال، باید گفت

تفاوتی عمده در سبک و سیاق کلام این دو شاعر وجود دارد که در مقالهٔ دیگری بدان خواهیم پرداخت. اما به‌اجمال می‌توان گفت که تلاش عمدهٔ خاقانی صرف تناسب‌آفرینی بین الفاظ می‌شود و در شعر او، این تناسب‌سازی، معمولاً به بُعد معنایی زبان تسرّی نمی‌یابد و در سطح آن متوقف می‌شود، اما حافظ به دلیل بسامد بالای استفاده از ظرفیت‌های مختلف چندمعنایی کردن متن، به سبک و شیوه‌ای منحصربه فرد دست یافته‌است، به طوری که هم‌زمان، دریچه‌هایی در دو بُعد شکلی و معنایی زبان می‌گشاید و ساختاری خوشه‌مانند و چندبُعدی از تداعی‌های مختلف می‌آفریند که از آن به خوشه‌های تداعی‌گر یاد کرده‌اند:

> «منظور از خوشه‌های تداعی‌گر، کلمه یا کلماتی است که کاربرد آن‌ها کلمه یا کلمات دیگری را با خود می‌آورد و یا معنا و مفهوم کلمه یا کلمات دیگری را تداعی و احضار می‌کند. یکی از ویژگی‌های سبک شخصی حافظ که باعث درهم‌تنیدگی، استحکام و چندلایگی در بافت کلام او شده، بهره‌گیری از این کاربرد و به‌کارگیری آرایه‌هایی است که در خدمت آن قرار دارند» (طهماسبی، ۱۳۸۹: ۳).

پیشینه و هدف پژوهش

دربارهٔ جنبه‌هایی از چندمعنایی بودن ابیات حافظ بحث‌هایی در کتاب‌ها و مقالات مختلف شده‌است؛ از جمله عبدالحسین زرّین‌کوب در کتاب *از کوچهٔ رندان* (۱۳۸۲) به صورت گذرا به ایهام و چندمعنایی در شعر حافظ اشاره کرده‌است. علی دشتی نیز در کتاب *نقشی از حافظ* (۱۳۸۰) به خاصیت به‌گزینی کلمات و معناآفرینی در دیوان حافظ اشاره نموده‌است. در کتاب‌های زیر نیز ضمن توضیح ابیات، به معناهای مختلف آن‌ها اشاره شده‌است: بهاءالدّین خرمشاهی در کتاب *حافظ‌نامه* (۱۳۸۷)، تقی پورنامداریان در کتاب *گمشدهٔ لب دریا* (۱۳۸۲)، محمدرضا برزگر خالقی در کتاب *شاخ نبات حافظ* (۱۳۸۴)، حسن انوری در کتاب *صدای سخن عشق* (۱۳۸۹)، سیّد محمد راستگوفر در مقاله‌ای با عنوان «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» (۱۳۸۳)، حسین آقاحسینی و فاطمه جمالی در مقالهٔ «فراتر از ایهام» (۱۳۸۴)، علی حیدری در مقالهٔ «ایهام در شعر حافظ» (۱۳۸۵)، احمد شوقی نوبر در مقالهٔ «دو ایهام نویافته در حافظ» (۱۳۸۸)، حمید

طاهری در مقالهٔ «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹)، احمد غنی‌پور و سودابه رضازاده در مقالهٔ «بررسی و مقایسهٔ ایهام و گونه‌های آن در اشعار خاقانی و حافظ» (۱۳۹۲) و... این نمونه‌ها مشتی است از خروار و بررسی آنچه دربارهٔ شعر حافظ نوشته شده، خود می‌تواند موضوع پژوهش مستقلی باشد. با این حال، نتیجهٔ جستجوها حاکی از آن است که هنوز پژوهش ویژه‌ای دربارهٔ شگردهای خاص حافظ در چندمعنایی کردن متن به ثبت نرسیده‌است و هیچ یک از متون یادشده نیز به صورت متمرکز دربارهٔ این مسئله بحث و بررسی نکرده‌اند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن است و با روشی تحلیلی- توصیفی و با جزئی‌نگری، به توضیح و تبیین دقیقی از علل چندمعنایی شدن ابیات حافظ می‌پردازد.

۱. مفاهیم تحقیق

پیش از ورود به تحلیل ابیات ناگزیریم به چند اصطلاح ضروری اشاره کنیم.

الف. ایهام یا چندمعنایی

قدما تعریفی ناقص و محدود از ایهام ارائه کرده‌اند که پس از نقد و اصلاح آن، می‌توان پی برد که گسترهٔ ایهام بسیار بیشتر از محدودهٔ آن در بلاغت سنّتی است. محمد راستگو با نگاهی تازه ایهام را چنین تعریف می‌کند: «چندمعنایی که می‌توان آن را ایهام توازی یا به صوت مطلق "چندمعنایی" نیز نامید، این است که سخن پذیرای دو یا چند معنی باشد، به گونه‌ای که با هر یک از آن معانی، سخنی درست و "یصح السکوت علیه" به شمار آید» (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۵). وی برای ایهام زیرشاخه‌هایی تعریف می‌کند؛ مثل: ایهام توازی واژگانی، ایهام توازی ساختاری، ایهام توازی سازه‌ای- ساختاری، ایهام استخدامی، ایهام چندگانه‌خوانی و ایهام کنایی (ر.ک؛ همان: ۲۸).

ب. معنا

فلاسفه، زبان‌شناسان و روان‌شناسان تعاریف متفاوت و گاه پیچیده‌ای از معنا ارائه کرده‌اند که از مهم‌ترین آن‌ها، می‌توان به نظریهٔ مصداقی، نظریهٔ تصوری، تبیین دوگانهٔ

سوسور، مثلث نشانه‌شناسانهٔ پیرس و مثلث معنایی آگدن و ریچاردز اشاره کرد (ر.ک؛ آلستون، ۱۳۸۱: ۴۴ـ۷۲؛ سجودی، ۱۳۸۷: ۱۹ـ۲۰؛ سیبیاک، ۱۳۹۱: ۱۲۶ـ۱۹۱؛ سعید، ۲۰۰۹م.: ۳ـ۸۶) و آگدن و ریچاردز، ۱۹۴۶م.: ۷۷ـ۱۳۸). اما به طور کلی، می‌توان پذیرفت که معنا «در عرف مصطلح به چیزی گفته می‌شود که از ادای لفظ و عبارت اراده می‌شود و یا با شنیدن لفظ و عبارت، به ذهن شنونده خطور می‌کند» (بیگ‌پور، ۱۳۹۰: ۸۷).

براساس آنچه حافظ‌شناسان از سخن حافظ به دست داده‌اند و آنچه در ادامهٔ بحث خواهد آمد، می‌توان پذیرفت که حافظ شاعری متن‌آگاه است که علاوه بر مایه‌های فراوانی که از *قرآن کریم* و سنت اسلامی و نیز تاریخ، فرهنگ و اندیشهٔ ایرانی دارد، آرا و اندیشه‌ها و حاصل فکر و ذوق بسیاری از مفسران، فیلسوفان، عارفان و شاعران معاصر خود و پیش از خود را نیز به بهترین وجه آموخته‌است و با تسلّطی بی‌نظیر، به خلق سبکی شخصی و منحصربه‌فرد نائل آمده‌است.

۲. بحث و بررسی

ظرفیت‌های بسیاری در زبان به طور عام و ساختار کلام به طور خاص وجود دارد که با شناخت آن‌ها می‌توان متن، بویژه متن ادبی را دو یا چندمعنایی و به تبع آن، کلام را برای مخاطبان بیشتری مؤثر و جذّاب کرد. کلامی که لایه‌های معنایی متعدد داشته باشد، ذهن را به خود مشغول می‌کند و لذت ناشی از کشف معناهای مختلف، در اثرگذاری متن نیز تأثیر مستقیم دارد؛ چنان‌که گفته‌اند: «اثر هنری بافتی ساده نیست، بلکه سازمانی سخت مرکّب است با چندین لایه که معنی‌ها و نسبت‌های چندگانه دارد» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۱۹).

یک راه نسبتاً آسان برای جذّاب و مؤثر کردن متن، «آشنایی‌زدایی» است (ر.ک؛ ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۱) و باید گفت غالب این آشنایی‌زدایی‌ها که در زبان روزمرّه می‌بینیم، معمولاً به صورت خودکار و بیشتر بر مبنای تصادف شکل می‌گیرند، اما در یک متن ادبی فاخر، تکرار این اتفّاقات زبانی، نشان‌دهندهٔ آگاهی خالق آن اثر از امکانات گستردهٔ زبان و تعمّد در استفاده از آن‌هاست. با این پیش‌فرض، حال می‌خواهیم بدانیم که حافظ برای چندمعنایی کردن متن، از چه روش‌هایی استفاده کرده‌است. باید گفت برخی از این

چندمعنایی‌ها ناظر به اقتضای حال، شرایط و زمینهٔ سخن هستند و در حیطهٔ علم معانی یا به تعبیر زبان‌شناسان، دانش کاربردشناسی قابل بحث هستند. بنابراین، در این مقاله به آن‌ها پرداخته نمی‌شود؛ مثلاً در این بیت:

«مسلمانان مرا وقتی دلی بود که با وی گفتمی گر مشکلی بود»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۲۱۰).

شاعر از جمله‌ای خبری استفاده کرده‌است، اما منظور او بیان اندوه و اظهار ناخرسندی است، نه بیان خبر و اطلاع‌رسانی. گذشته از مواردی از این دست ـ که تمهیداتی بلاغی دارند و مورد استفادهٔ بیشتر شاعران هستند ـ روش‌های حافظ در خلق جملات چندمعنایی را می‌توان در موارد زیر برشمرد.

۲-۱. استفاده از واژه‌های دو یا چندمعنایی

یکی از امکانات زبان که در آثار ادبی ـ خاصّه شعر ـ بسیار مورد توجه است، وجود کلماتی است که دو یا چند معنا برای آن‌ها مفروض است. این واژه‌ها، در هر زبان، حضوری چشمگیر دارند و یکی از علل اصلی فهم متقابل اهل زبان، استفاده از این مترادف‌ها و هم‌معنایی‌هاست؛ چنان‌که از بُعد زبان‌شناسانه نیز می‌توان گفت وجود کلماتی که طیف معنایی دارند، از خصوصیات و ضروریت‌های هر زبان تکامل‌یافته است:

> «اگر امکان چندمعنایی در زبان نبود، بار حافظه بسیار سنگین می‌شد؛ زیرا ما مجبور بودیم برای هر موضوع قابل درکی، واژهٔ جداگانه‌ای داشته باشیم و آن را در نظام واژگان خود وارد کنیم. برخلاف اعتقاد کسانی که وجود کلمات چندمعنا را عیب زبان می‌دانند، باید به خاطر داشت که پدیدهٔ چندمعنایی در اقتصاد زبان نقش ارزنده‌ای دارد» (باطنی، ۱۳۸۵: ۲۳۲).

علاوه بر این، باید گفت بسیاری از ظرفیت‌های معناساز در شعر فارسی، ناشی از حضور برخی واژه‌ها و ترکیب‌های عربی و بعضاً ترکی و مغولی در این زبان است؛ مثلاً کلماتی چون «فرصت»، «عهد»، «قلب»، «عین»، «غصّه»، «سفینه» و... که حتّی در مواردی، در زبان مقصد، معناهای تازه‌ای نیز یافته‌اند، به عنوان ابزاری خلاقه و برای غنای زبان فارسی به خدمت هنرمندان درآمده‌اند.

زرّین‌کوب هنر عمدهٔ او را ایهام دانسته‌است (ر.ک؛ زرّین‌کوب، ۱۳۸۲: ۷۷)، اما افزون بر این، باید گفت: یکی از نقاط قوّت شعر حافظ نسبت به شعر بسیاری از شاعران فُرم‌گرا و یا حتّی ایهام‌پردازی چون خاقانی این است که حافظ علاوه بر استفادهٔ حداکثری از ظرفیت‌های متعدد در برونهٔ زبان، سطح معنایی و درونهٔ زبان را نیز به شیوه‌های گوناگون پرورش داده‌است و «عظمت هنری حافظ در این است که در عین سخنوری و سخت‌کوشی هنری و رعایت لفظ، جانب معنی را فرونگذاشته، بلکه مقدم داشته‌است» (خرمشاهی، ۱۳۸۷: ۸۳).

اکنون به چند نمونه از ابیاتی که به واسطهٔ استفاده از کلمات چندمعنایی، به معناهای مختلف تأویل‌پذیر هستند، اشاره می‌کنیم. عمدهٔ تمهیدات و صنایعی که در این بخش به‌کار رفته‌است، در علم بلاغت با عنوان ایهام قرار دارند که به دلیل خالی‌الذّهن نبودن مخاطبان، از آوردن تعریف آن‌ها درمی‌گذریم و تا حد ممکن در توضیح ابیات، به گفته‌های صاحب‌نظران استناد می‌کنیم.

در بیت:

«ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم ای بی‌خبر زِ لذت شرب **مدام** ما»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۰۲).

با توجه به معناهای دوگانهٔ کلمهٔ «مدام»، ترکیب «شرب مدام» ایهام دارد: الف) نوشیدن مداوم، همیشه‌نوشی. ب) نوشیدن شراب؛ «چه، مدام و مدامه یعنی شراب» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱:۱۶۰). حافظ در ابیات دیگری نیز این کلمه را با در نظر گرفتن هر دو معنا به‌کار گرفته‌است:

«با محتسبم عیب مگویید که او نیز پیوسته چو ما در طلب عیش **مدام** است»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

«کمر کوه کم است از کمر مور اینجا ناامید از دَرِ رحمت **مشو** ای باده‌پرست»
(همان: ۱۰۸).

معنای اولیهٔ مصرع دوم بدین صورت است: «ای مست بادهٔ عشق، با وجود ناتوانی، از بخشایش الهی ناامید نباش» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۶۵). جملهٔ «ناامید از دَرِ رحمت مشو»،

ترجمهٔ فارسی ﴿**لاتَقْنَطُوا مِنْ رَحمَةِ اللهِ**﴾ (الزمر/ ۵۳) است، اما با توجه به فعل «مشو» که می‌توان آن را از مصدر «شدن» به معنی «رفتن» نیز گرفت، مصرع دوم معنای تازه‌ای نیز می‌یابد: «فعل "مشو" را هم می‌توان کمکی گرفت و هم فعل تام (= مرو، بازمگرد)» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۹۷۰). یا در این بیت:

«جان فدای دهنش باد که در **باغ نظر** چمن‌آرای جهان خوشتر ازین غنچه **نبست**»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

در مصرع اول، «باغ نظر» را می‌توان اضافهٔ تشبیهی دانست، اما بهاءالدّین خرمشاهی به نقل از انجوی شیرازی، آن را نام محلّی در شیراز قدیم دانسته‌است (ر.ک؛ خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۲۱۱). مصرع دوم به سبب وجود فعل دومعنایی «بستن»، به دو گونه می‌تواند معنا شود: «۱ـ آفریدن غنچه، ۲ـ فروبستگی غنچه که اشاره‌ای به کوچک بودن دهان معشوق نیز دارد» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۶۶).

«زِ گریه **مردم** چشمم نشسته‌در خون است ببین که در طلبت حال **مردمان** چون است»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

در مصرع اول، «مردم» به معنای «انسان‌العین» یا مردمک چشم است، اما در مصرع دوم، کلمهٔ «مردمان» دو معنا دارد: ۱ـ می‌توان آن را جمع مردم (مردمک) دانست. ۲ـ می‌توان آن را جمع مردم به معنی انسان‌ها دانست: «در طلب تو آن قدر اشک ریختم که مردمک‌های چشمانم غرق در خون شده‌است. ببین که حال دو چشم من و یا حال مردمی [= انسان‌هایی] که در شوق دیدارت در سوز و گدازند، چگونه است» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۱۵۱). حافظ در ابیات دیگری نیز کلمهٔ مردم یا انسان را با معناهای دوگانه به‌کار برده‌است:

«نرگس مست نوازش‌کن **مردم**‌دارش خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۴۸).

«**مردم** چشمم به خون آغشته شد در کجا این ظلم بر انسان کنند؟»
(همان: ۲۰۰).

«دل دادمش به مژده و خجلت همی‌برم زین نقد **قلب** خویش که کردم نثار دوست»
(همان: ۱۲۵).

کلمهٔ «قلب» دو معنا دارد و مصرع دوم را دومعنایی کرده‌است. حضور کلمهٔ «دل» و «نقد» این دو معنا را قوّت می‌بخشد: «قلب: ۱ـ سکهٔ تقلبی. ۲ــ دل شاعر. نقد قلب اضافهٔ تشبیهی، دل به سکّه مانند شده‌است» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۱۶۹ـ۱۷۰). نمونه‌های دیگر کاربرد دوگانهٔ این کلمه در کنار واژهٔ «نقد» و دیگر مکمل‌های معنایی آن دیده می‌شود:

«عاشق مفلس اگر **قلب** دلش کرد نثار مکنش عیب که بر **نقد** روان قادر نیست»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۲۹).

نقد دلی که بود مرا صرف باده شد **قلب** سیاه بود از آن در حرام رفت»
(همان: ۱۳۸).

فراوانی این نمونه‌ها حاکی از آن است که حافظ از کلماتی که مستعد معناآفرینی هستند، آگاهانه و هوشمندانه استفاده کرده‌است. این نکته در شعر او فراگیر است؛ چنان‌که «کمتر کلمه‌ای در دیوان حافظ می‌توان یافت که استعداد و ظرفیت ابهام و ابهام‌آفرینی معنایی داشته باشد و حافظ از آن استفاده نکرده باشد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰۴).

«افشای راز خلوتیان خواست کرد شمع شکر خدا که سرّ دلش در زبان **گرفت**»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

فعل «گرفت» در مصرع دوم، دو معنا دارد که با ساخته شدن فعل مرکّب «گرفتن زبان» معنای آن پذیرفتنی‌تر شده‌است: «۱ـ زبانش بند آمد و گرفت، لال شد. ۲ــ زبانهٔ شمع شعله‌ور شد» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۲۳۵). در بیت زیر، فعل «گرفت» در ساختی شبیه به معنای دوم، به معنای «شعله‌ور شدن» و «گرفته شدن = کسوف» به‌کار رفته‌است:

«زین آتش نهفته که در سینهٔ من است خورشید شعله‌ای است که در آسمان **گرفت**»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

ترکیبِ «در زبان گرفت» نیز ایهام دارد: «سرّ دل و نیت سوء او وی را بر سَرِ زبان خلق انداخت (= بدنام کرد)» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۵۸۷). قوامی رازی نیز «در زبان گرفتن» را در معنی «بر سَرِ زبان انداختن و بدنام کردن» به‌کار برده‌است:

«لشکر کشید عشق و مرا در میان گرفت خواهند مردمانم از این در زبان گرفت»
(قوامی رازی، ۱۳۳۴: ۵۶).

در *تاریخ بیهقی* نیز با همین معنا به‌کار رفته‌است: «و بوسهل زوزنی را در آنچه رفت مردمان در زبان گرفتند و بد گفتند» (بیهقی، ۱۳۸۷: ۵۳).

«بیا که رایت **منصور** پادشاه رسید نوید فتح و بشارت به مهر و ماه رسید»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۲۲۲).

کلمهٔ «منصور در این بیت دو معنا دارد: ۱- پیروز ۲- اشاره به شاه منصور آخرین پادشاه آل‌مظفّر و برادرزادهٔ شاه شجاع.» (برزگرخالقی، ۱۳۸۴: ۵۸۷). ابیات زیر نیز مؤید این معنای دوگانه می‌باشند:

«رساند رایت **منصور** بر فلک حافظ که التجا به جناب شهنشی آورد»
(همان: ۱۷۳).

«شاه **منصور** واقف است که ما روی همت به هر کجا که نهیم...»
(همان:۳۰۱).

«از مراد شاه **منصور** ای فلک سر برمتاب تیزی شمشیر بنگر قوّت بازو ببین»
(همان: ۳۱۴).

«صوفی که بی‌تو توبه زِ می کرده بود دوش بشکست عهد چون در میخانه دید **باز**»
(همان: ۲۳۲).

کلمهٔ «باز» در دو معنا به‌کار رفته‌است:

> «می‌تواند قید تکرار باشد و به معنی «دوباره»، همان‌گونه که می‌تواند تمیز و مکمل فعل (= مفعول دوم) باشد و به معنی "گشاده". و همین دو ساختارگی و دو معنی‌پذیری واژهٔ «باز» است که روساخت این بیت را به دو ژرف‌ساخت تحلیل‌پذیر می‌سازد: ۱ـ صوفی که... چون دَرِ میخانه را گشاده دید، توبهٔ خود را شکست. ۲ـ صوفی که... چون دوباره دَرِ میخانه را دید، توبهٔ خود را شکست»
> (راستگو، ۱۳۷۹: ۳۲).

این نوع روابط نامحسوس که در لایه‌های زیرین متن شکل می‌گیرند، حاکی از آنند که شاعر بر ابعاد معنایی و کاربردی زبان تسلطی عمیق دارد و از سوی دیگر، به مخاطبان

فهیم و اهل فن نیز اعتماد دارد که به دقیقه‌های کلام او آگاهی خواهند یافت. «ازاین‌رو، بهترین صُوَر بلاغی، آن‌هایی هستند که پنهان می‌مانند و وجودشان احساس نمی‌شود» (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۵۸).

۲ـ۲. استفاده از کنایه‌ها در بافت معنایی تازه

با نگاهی به حوزهٔ بلاغت و تعریف‌هایی که برای صنایع ادبی آمده‌است، می‌توان دریافت که بسیاری از صنایع ادبی تعریف‌شده، صرفاً جنبهٔ تفنّنی و تصنّعی دارند و در متون فاخر که در محدودهٔ ادبیات رسمی تعریف می‌شوند، اغلب نمی‌توان نمونه‌ای برای آن‌ها یافت. در مقابل این صنایع کم‌ارزش، تمهیدات و صنایع دیگری وجود دارد که بلاغیون از کشف و تعریف آن‌ها غفلت ورزیده‌اند:

> «نوعی ایهام، که بعدها در سبک هندی به اوج می‌رسد، در اشعار حافظ وجود دارد که از تیررس علمای علم بلاغت دور مانده‌است. این نوع ایهام که می‌شود آن را ایهام کنایی نامید، چنان است که شاعر کنایه یا ضرب‌المثلی را در یک مصرع می‌آورد که معنی کنایی آن مدّ نظر است، اما در مصرع دیگر، کلماتی وجود دارد که اگر معنی کنایی کنایه را لحاظ نکنیم و به معنی ظاهری آن (معنی قریب) توجه کنیم، نه‌تنها بی‌معنی نخواهد بود، بلکه ظرافت و زیبایی در آن دیده می‌شود» (حیدری، ۱۳۸۵: ۳۷).

در اینجا، به صنایع بی‌نام در آثار دیگر شاعران اشاره نمی‌کنیم؛ زیرا محدودیت این نوشتار مانع پرداختن به مقولات فرعی می‌شود. اما آنچه دربارهٔ حافظ ذیل این عنوان و صفحات آینده می‌آید، این ضرورت را ایجاب می‌کند که علمای بلاغت، با دقت نظر بیشتری دیوان او را مورد تتبع قرار دهند؛ زیرا «آنچه در سخن او آمده، فراتر از حدّ تعریف ایهام در کتاب‌های بلاغی است. بنابراین، باید برای آن نام‌های دیگری وضع کرد. ترکیب "فراتر از ایهام" تعریفی کلّی است و باید برای شاخه‌ها و انواع آن از سوی اهل فن تعریف‌هایی مناسب ارائه گردد» (آقاحسینی و جمالی، ۱۳۸۴: ۱۴۰). به نمونه‌هایی از این نوع ک اربرد کنایه اشاره می‌کنیم:

«مـا را زِ خیـال تـو چـه پـروای شـراب اسـت خُم گو **سَرِ خودگیرکه خُمخانـه خراب است**»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

در مصرع دوم، دو کنایه به‌کار رفته‌است: «سَرِ خود گرفتن» و «خراب بودن». «سَرِ خود گرفتن: ... الف) سَرِ خود را در حـال صـداع یـا مـلال در دسـت گـرفتن. ب) سَـرِ خـود را پوشیده و بستن... . ج) سَرِ خود گیر؛ یعنی برو پی کارت» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۰۵۷). در کنار معنای کنایی «سَرِ خود گرفتن»، به گِل گرفتنِ سَـرِ خُـم بـرای رسـیدن شـراب نیـز اشاره شده که به ترتیب، وجه کنایی و غیرکنایی آن هر دو معنـادار اسـت و ایـن دوبُعـدی بودن معنا، بر ارزش هنری این ترکیب کنایی افزوده‌است.

«اشک حافظ خِرَد و صبر **به دریا انداخت** چه کند سوز غم عشق نیارست نهفـت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۳۷).

ترکیب کنایی «به دریا افکندن» در کنار «اشک» به شکلی هدفمند به‌کار رفته‌است:

> «به دریا انداختن: کنایه از دور انداختن، از بین بردن و نیز دریا اشاره به چشم اشکبار خواجه هم دارد که از شدّت اشک ریختن، بـه دریـا ماننـد شـده‌اسـت... حافظ آن‌چنان اشک ریخت که عقل و صبرش در دریای اشک او غرق شد و از بین رفت» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۲۲۴).

«دوش آگهی زِ یار سفر کـرده داد بـاد من نیز دل **به بـاد دهـم** هرچـه بـاد بـاد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۴۷).

«به باد دادن» کنایه‌ای است که در کنار فعلی که به باد نسـبت داده شـده‌اسـت، وجهـی دوگانه می‌یابد. دل به باد دادن، یعنی: «۱ـ دل را به عنوان مژدگانی به باد دادن. ۲ـ دل را از دست دادن، عاشق شدن» (ذوالنّور، ۱۳۷۲، ج ۱: ۲۲۳).

«چو مهمان خراباتی به عزّت باش با رندان که **دردسر کشی** جانا گرت مستی خمار آرد»
(همان: ۱۵۳).

ارتباط بین ترکیب کنایی «دردسر کشیدن» و «خمـار» نیـز از ایـن نـوع اسـت: «دردسـر کشیدن کنایه از رنج کشیدن و به عذابی گرفتار شدن است... ایهـام بـه دردسـر در مفهـوم

واقعی و لغوی دارد، به قرینهٔ صداع‌الخمر و خماری که از مستی تولید می‌شود و موجد سردرد است» (فرید، ۱۳۷۶: ۱۸۷).

۲ـ۳. امکان چندگانه‌خوانی «ی» به شکل یای وحدت، نکره یا مصدری

حافظ در بعضی از موارد به گونه‌ای از ظرفیت‌های مختلف «یای» وحدت، نکره و مصدری استفاده کرده‌است که در یک بیت می‌توان خوانش‌های مختلفی از کلمات ملحق به «ی» داشت و به تبع آن، معناهای مختلفی را استنباط کرد؛ مثلاً:

«مستی به چشم شاهد دلبند ما خوش‌است زان رو سپرده‌اند به **مستی** عنان ما»

(همان: ۱۰۲).

مصرع دوم با توجه به «یای» مستی که مصدری باشد یا وحدت‌ـ نکره، محتمل دو معنی است:

> «می‌توان آن را هم با "ی" نکره خواند و هم مصدری، اما نکره مرجّح است. یکی به دلیل تحرّز و تحاشی همیشگی حافظ از تکرار عین الفاظ، و دیگر به دلیل معنایی؛ بدین سان که زمام یا ماهار را معمولاً به دست فردی مشخص و معیّن می‌سپارند، نه به معانی مجرد، اگرچه شق اخیر نیز امری شگفت‌انگیز و ناپذیرفتنی نیست. ضمن اینکه ماهار کس یا کسانی را به مست دادن، خود خلاف‌آمد عادت و پارادوکس است، اگرچه این "مست" که شاعر می‌گوید، بهترین و شایسته‌ترین راهنما و قیادت او خوش‌ترین رهنمایی برای اهل دل و اصحاب ذوق است، و این معنایی است که از لحن شاعر و مجموعه عناصر بیت برمی‌آید» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۸۷۴).

همچنین، در مصرع اول، ترکیب «به چشم» به صورتی خلاقانه به‌کار رفته‌است. مصرع اول را به دو گونه می‌توان معنا کرد: ۱ــ در چشم (در باور) معشوق ما، مست بودن پسندیده است. ۲ـ حالت مست بودن (نیمه‌باز بودن) چشم معشوق ما، خوش و پسندیده است. در مصرع اول، عوض کردن جای تکیه هم دخیل است: «معنای نزدیک آن است که: حالت مستی در چشم یار خوش و دلپذیر است و معنای دور آنکه مستی ویژگی است که یار آن را می‌پسندد و خوش می‌دارد که شیفتگان وی مست باشند» (کزازی،

۱۳۷۵: ۱۷۵). با توجه به دومعنایی بودن مصرع اول است که کلمهٔ «مستی» در مصرع دوم، با دو وجه "ی" مصدری و وحدت خوانده می‌شود.

«**بادهنوشی** کـه دراو روی‌وریـایی نبـود بهتر از **زهدفروشی** که در او روی و ریاست»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۰۶).

ترکیـب‌هـای «بـادهنوشـی» و «زهدفروشـی» بـه خـوانش و معنـای بیـت هنجـاری تـازه بخشیده‌اند: «بادهنوشی: ۱ـ با "یای" مصدری به معنی شراب‌خواری. ۲ـ بـا "یـای" وحـدت‌ـ نکره صفت جانشین موصوف به معنی شخص شراب‌خـوار اسـت. بنـابراین، بیـت را بـه دو گونه می‌توان معنا کرد: «۱ـ کسی که بدون ریاکاری بـاده مـی‌نوشـد، بهتـر از زهدفروشـی است که ریا می‌ورزد» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۵۶). ۲ـ باده نوشیدن بی روی و ریا، بهتـر از زهد ورزیدن ریاکارانه است.

«یار اگر ننشست با ما نیست جای اعتراض پادشاهی کامران بـود از **گـدایی** عـار داشـت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۳۴).

با توجه به وجوه دوگانهٔ کلمهٔ «گدایی» بیت را می‌توان به دو شکل معنـا کـرد: ۱ــ یـار اگر با ما ننشست، نمی‌توان اعتراض کرد؛ زیرا او پادشاهی کامران بـود و از گـدایی چـون من عار داشت. ۲ـ یار اگر با ما ننشست، جای اعتراض نیست؛ زیرا او از گدایی کـردن (بـا یای مصدری) که شغل ماست، عار داشت.

«پیرانه‌سـرم عشـق **جـوانی** بـه سـر افتـاد وان راز که در دل بنهفـتم بـه در افتـاد»
(همان: ۱۵۰).

کلمهٔ «جوانی را هم می‌توان بـا "ی" نکـره خوانـد و هـم بـا "ی" مصـدری» (راسـتگو، ۱۳۸۲: ۲۸۷). با "یای" وحدت، یعنی عشق بـه یـک جـوان. بـا "یـای" مصـدری، یعنـی بـه دوران جوانی.

«آن کیست کز روی کرم با ما وفاداری کند بر جای **بدکاری** چو من یک دم نکوکاری کند
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۹۶).

با توجه به واژهٔ «بدکاری» و معنای دوگانهٔ «بر جای»: ۱ـ به جای، ۲ـ درحقِ، بیت به دو شیوه معنا می‌شود: ۱ـ با یای وحدت: چه کسی در حق انسان بدکاری که من باشم، نیکوکاری می‌کند؟ ۲ـ با یای مصدری: چه کسی مثل من به جای بدکار بودن، نیکوکاری می‌کند؟

«الا ای همنشین دل که یارانت برفت از یاد مرا **روزی** مباد آن دم که بی‌یاد تو بنشینم»
(همان: ۲۸۶).

معنای دوگانهٔ این بیت به کلمهٔ «روزی» وابسته‌است: «روزی: با ایهام به‌کار رفته‌است: الف) روزی مباد آن دم، یک روز آن لحظه پیش نیاید، اتّفاق نیفتد. ب) مرا روزی مباد آن دم: آن لحظهٔ روزی و نصیب و قسمت من نباشد» (انوری، ۱۳۸۹: ۳۱۳) که در صورت اول با یای وحدت خوانده می‌شود و در خوانش دوم کلمه‌ای است بسیط، به معنی رزق.

۲ـ٤. تعلیق معنا در ترکیبات وصفی و اضافی

در غزلیات حافظ، به ابیاتی برمی‌خوریم که به سبب خاصیت تغییرپذیر ترکیبات وصفی و اضافی یا حذف بخشی از جمله، معنایشان به صور گوناگون تأویل‌پذیر می‌شود، البته «در تفسیر و تأویل شعر حافظ کشف جمله‌های محذوف و برقراری پیوند و ارتباط از وظایف اصلی مفسر و متأوّل است که همواره از آن غفلت شده‌است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۶۷ـ۱۶۸) که به چند نمونه اشاره می‌کنیم:

«اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را به **خال هندویش** بخشم سمرقند و بخارا را»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۹۸).

ترکیب «خال هندو» می‌تواند به دو صورت اضافهٔ نسبی و اضافهٔ ملکی و نیز با ملاحظاتی، به اضافهٔ تشبیهی تأویل شود: «یکی خال سیاهی که بر صورت بود و دیگری هندو به معنی غلام؛ یعنی "به خال غلام او می‌بخشم". قرائنی حاکی است که شاهزادگان آل‌مظفر ـ یا بعضی از آن‌ها ـ خالی بر چهره می‌داشته‌اند» (اسلامی ندوشن، ۱۳۶۸: ۲۰۲ـ۲۰۳).

«**شاهد عهد شباب** آمده بودش به خواب باز به پیرانه‌سر عاشق و فرزانه شد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۸۶).

ترکیب «شاهد عهد شباب» می‌تواند به دو نوع از انواع اضافه‌ها تعبیر شود: ۱ـ اضافهٔ اختصاصی، ۲ـ اضافهٔ تشبیهی «الف) معشوق ایام جوانی. ب) ایام جوانی و خود جوانی که در حکم شاهدی خوب و خواستنی است» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۶۴۹).

«**دیدهٔ بدبین** بپوشان ای کریم عیب‌پوش زین دلیری‌ها که من در کنج خلوت می‌کنم»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۲۸۵).

ترکیب «دیدهٔ بدبین» می‌تواند موصوف و صفت یا اضافهٔ ملکی باشد: ۱ـ خداوندا دیدهٔ بدبینندهٔ (عیب‌بیننده) خودت را بر عیب‌های ما ببند (عیب‌ها و بدی‌های ما را نادیده بگیر). ۲ـ دیدهٔ انسان‌های بدبین و عیب‌جو را بر بدی‌های ما ببند. در این بیت نیز:

«به جان او که گرم دسترس به جان بودی کمینه **پیشکش بندگانش** آن بودی»
(همان: ۳۳۷).

ترکیب اضافی «پیشکش بندگان» دو لایهٔ معنایی را به وجود می‌آورد: «قسم به جان او که اگر جان در اختیارم بود: کمترین پیشکش من برای بندگان او همان جانم بود...، صورت دوم معنی اینکه بندگان را گروهی بنده شامل خود شاعر معنی کنیم و مفهوم بیت این می‌شود: «کمترین هدیه‌ای که من بنده به او تقدیم می‌کردم، جانم بود» (هروی، ۱۳۸۱، ج ۳: ۱۷۹۳)؛ به عبارت دیگر، «حافظ جان خود را ـ نه تنها فدای محبوب ـ فدای بندگان او می‌کند و آن هم به عنوان هدیه‌ای بسیار ناقابل» (استعلامی، ۱۳۸۳، ج ۲: ۱۱۲۳).

۲ـ۵. تعلیق معنا در ارجاع ضمایر

گاه نیز ابیاتی به سبب دووجهی بودن مرجع ضمیرها، چندمعنایی می‌شوند؛ مثلاً در بیت:

«پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت **آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد**»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۴۸).

این بیت یکی از جنجال‌برانگیزترین ابیات حافظ است که بحث‌های فراوانی پیرامون آن صورت گرفته‌است. در مصرع دوم، ضمیر «ش» می‌تواند دو مرجع داشته باشد: ۱ـ پیر. ۲ـ صانع (خداوند). به این ترتیب، بیت به گونه‌ای رندانه و استادانه تأویل‌برانگیز می‌شود: ۱ـ پیر ما به‌درستی به بی‌نقصی و نظام احسن بودن آفرینش اشاره کرد (مصرع دوم، ادامه سخن پیر است) و گفت: آفرین بر نظر پاک خداوند ستّارالعیوب باد.

> «۲ـ ... پیر ما راه حل و توجیه درستی برای مسئلهٔ شر یافته بود و خطای سطحی‌نگران، عیب‌بینان و سُست‌اعتقادان را [مبنی بر نسبت دادن وجود خطا بر آفرینش خداوند] برطرف می‌کرد. [آفرین بر نظر خطاپوش چنین پیری]... . ۳ـ با نوعی طنز رندانه که در شعر حافظ نمونهٔ فراوان دارد... می‌گوید پیر ما اصولاً اهل مسامحه، گذشت و آسان‌گیری بود... . خودش را به‌سادگی می‌زد و می‌گفت هیچ عیب و علّتی در کار نیست. آری، خطاهای موجود را پرده‌پوشی می‌کرد...» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۴۶۴ـ۴۶۵).

۲ـ۶. شناور بودن معنا در بافت کلّی جمله

ابیات بسیاری در دیوان حافظ وجود دارد که چندمعنایی بودن آن‌ها قائم به وجود یک کلمه یا یک عبارت کنایی و... نیست. بر این اساس، می‌توان گفت: «ایهام همیشه در یک لفظ نیست و گاهی در جمله و گاهی با وصل و فصل خواندن دو مصرع یا دو جمله یا یک جمله، معنای بیت عوض می‌شود» (حیدری، ۱۳۸۵: ۳۳). فراوانی حضور این ابیات در دیوان حافظ، حاکی از هنرمندی و اشراف او بر انتخاب جایگاه کلمه و سازماندهی ساختار نحوی و خلاقیّت او در چینش زنجیرهٔ کلام است. در این بیت:

«منم که گوشهٔ میخانه خانقاه من است دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است»

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

مصرع دوم را به دو شکل می‌توان معنا کرد: «۱ـ من آن دعا و ذکری را می‌گویم که پیر مغان از من خواسته است» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۱۴۹). ۲ـ دعا کردن برای (در حق) پیر مغان، ورد صبحگاهی من است. در این بیت نیز:

«فرورفت از غم عشقت دمم دم می‌دهی تا کی دمار از من برآوردی نمی‌گویی **برآوردم**»
(همان: ۲۶۴).

که معنای اولیهٔ بیت این‌گونه است: «ای معشوق، از غم عشق تو نفسم بند آمد و خاموش شدم. تا کی می‌خواهی مرا فریب بدهی؟ مرا عذاب و شکنجهٔ بسیار دادی و نمی‌گویی که دمار از روزگارت برآوردم؟» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۷۳۳). حال اگر در پایان مصرع دوم، فعل «برآوردم» را با افزودن ویرگول به این صورت بنویسیم: «برآور، دم!» معنای تازه‌ای به وجود می‌آید: «.... مرا عذاب و شکنجهٔ بسیار دادی، نمی‌گویی که دَم برآور؟ (نفس بکش، اعتراض کن). در این نمونه نیز:

«گویی بدهم کامت و جانت بِستانم **ترسم ندهی کامم و جانم بِستانی**»
(همان: ۳۶۰).

به سبب ساختار (خبری/ شرطی) جملات می‌توان بیت را به دو گونه معنا کرد: «۱ـ می‌گویی کامت را می‌دهم و به آرزویت می‌رسانم و در عوض، جان تو را می‌گیرم. می‌ترسم که مرا به آرزو نرسانی، ولی جانم را بگیری» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۱۰۴۹). ۲ـ می‌ترسم که با کام ندادن، جانم را بستانی. یا این بیت:

«گر شوند آگه از **اندیشهٔ ما** مغبچگان بعد از این خرقهٔ صوفی به گرو نستانند»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۹۸).

که دو وجه معنایی دارد: ۱ـ «اگر ساقیان زیباروی میخانه از فکر ریاکارانهٔ ما آگاه شوند، بعد از این دیگر خرقهٔ هیچ صوفی را به گرو برنمی‌دارند» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۴۸۳). ۲ـ اگر مغبچگان از آنچه که ما دربارهٔ پلیدی‌های صوفیان ریاکار می‌دانیم، آگاهی یابند، خرقهٔ هیچ صوفی را به گرو نمی‌ستانند.

در بیت:

«**دل به رغبت می‌سپارد جان** به چشم مست یار گرچه هشیاران ندادند اختیار خود به کس»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۲۳۶).

در مصرع اول، با عوض کردن جای نهاد و مفعول، دو معنا آشکار می‌شود؛ به این صورت:۱ـ «دل با میل و رغبت جان خود را به چشم مست و دلفریب معشوق می‌سپارد. ۲ـ

جان از روی میل، دل خود را به چشم مست و خمار یار می‌سپارد» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۶۴۰).

۲ـ۷. استفاده از ظرفیت علائم سجاوندی، تکیه‌ها، فصل و وصل‌ها

نبودِ نشانه‌های سجاوندی و نیز قابلیت جابه‌جا کردن تکیه‌ها هم می‌تواند برای کشف و تولید معناهای جدید به یاری مخاطب بیاید؛ چنان‌که می‌توان با حذف یا جابه‌جایی این علائم و تأکیدها به معناهای تازه‌ای دست یافت؛ مثلاً:

«فرض ایزد بگذاریم و به کس بد نکنیم و **آنچه گویند روا نیست نگوییم رواست**»

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۰۷).

در این بیت، اولاً شکل نوشتاری فعل «بگذاریم»، هم به این صورت و هم به شکل «بگزاریم» که خرمشاهی در *حافظ‌نامه* آن را ترجیح داده‌است (ر.ک؛ خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۱۹۶) پذیرفتنی است. گذشته از آن، مصرع دوم نیز به چند صورت تأویل‌پذیر است: ۱ـ کاری که دیگران معتقدند کار ناروایی است، ما نیز سخن آن‌ها را تأیید می‌کنیم و نمی‌گوییم کار درستی است. ۲ـ سخن ناروایی که دیگران می‌گویند، ما آن سخن را تأیید نمی‌کنیم و نمی‌گوییم سخن پسندیده‌ای است. ۳ـ سخن ناروایی که دیگران می‌گویند، اگر ما آن سخن را نگوییم، پسندیده است و کار درستی کرده‌ایم. همچنین، در بیت:

«عشقت رسد به فریاد **اَر خود بسان حافظ** *قرآن* زِ بَر بخوانی در چارده روایت»

(همان: ۱۴۳).

اگر بین «از بر کردن قرآن» و «به داد رسیدن عشق» رابطهٔ شرطی برقرار کنیم، معنای اصلی بیت، با توجه به تعبیر «آر خود» به معنی حتّی اگر، چنین است: «حتّی اگر همچون حافظ، قرآن را در چهارده روایت از حفظ بخوانی، آن‌چه که به فریاد تو خواهد رسید و تو را نجات خواهد داد، عشق است.»(برزگرخالقی، ۱۳۸۴: ۲۵۶)؛ اگر تکیه روی عشق باشد، بیت دارای حصر و قصر خواهد بود: «تنها عشق به فریاد تو می‌رسد، حتّی اگر...» و اگر تکیه روی «فریاد» باشد، معنا تغییر می‌یابد: «اگر تو هم *قرآن* را همچون حافظ در چهارده روایت بتوانی بخوانی، عشق از وجودت سر به فریاد می‌گذارد» که البته معنای

اول با توجه به ساختار معناییِ غزل، راجح است. در نسخهٔ خانلری به این شیوه ضبط شده‌است:

«عشقت رسد به فریاد **ور خود بسان حافظ** *قرآن* زِ بَر بخوانی در چارده روایت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۲۰۲).

که ضبط «وَر خود»، بر ضبط «اَر خود» برتری دارد. انجوی شیرازی نیز «وَر خود» را راجح دانسته‌است (ر.ک؛ حافظ شیرازی، ۱۳۶۷: ۳۲).

«ما را زِ منع عقل مترسان و می بیار کان شحنه در ولایت ما هیچ کاره نیست»
(همان: ۷۲).

مصرع دوم بیت می‌تواند به دو شکل نوشته شود که دست‌کم اختلاف بار عاطفی دارند: ۱ـ کان شحنه در ولایت ما هیچ‌کاره نیست. ۲ـ کان شحنه در ولایت ما هیچ، کاره نیست.

موارد دیگری نیز وجود دارد که با استناد به آن‌ها می‌توان دربارهٔ رمز و راز چندمعنایی شدن ابیات در دیوان حافظ بحث و بررسی کرد، اما چون حجم مقاله از اندازهٔ معیار و پذیرفتنی بیشتر می‌شود، از پرداختن به آن‌ها صرف‌نظر می‌کنیم. برخی از این موارد عبارتند از: دقت در ظرفیت‌ها، دلالت‌ها و علایق اساطیری، تاریخی، قرآنی و... واژه‌ها و تعابیر مختلف (مثلاً آنچه دربارهٔ جنبه‌های مختلف «جمشید» می‌توان گفت) (ر.ک؛ مرتضوی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۲۰۸)، استفاده از زبان و بیان تناقض‌آمیز، چندژانری بودن بیشینهٔ این غزل‌ها (حضور توأمان جنبه‌های تغزّل، وصف، مدیحه و رثا [= ادب غنایی]، وعظ، حکمت، اشارات و نکات نجومی، موسیقیایی، ادبی، فلسفی [= ادب تعلیمی] و نیز حماسه، روایت و...)، استفاده از سلسلهٔ تداعی‌ها، استفاده از تلمیح، به‌ویژه ایهام‌های تلمیحی، استفاده از کلمات ابهام‌زا، به‌ویژه ضمایر مبهم و ضمایری با امکان مراجع متعدد، معناآفرینی و اصطلاح‌سازی در کنار معانی موجود، نمادپردازی و... .

نتیجه‌گیری

از مجموع آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که حافظ با شناخت دقیق ظرفیت‌های مختلف کلمات، ترکیبات و خوشه‌های تداعی‌گرِ وابسته به آن‌ها، موفق به خلق اثری ماندگار و چندلایه شده‌است. انتخاب واژه‌ها در محور جانشینی و هم‌نشینی، بسیار هوشمندانه و زیرکانه است، به گونه‌ای که تغییر هر یک از اجزای جمله ممکن است به رسانایی پیام آسیب بزند یا بُعدی از معنا و وجهی از وجوه اثرگذاری سخن را دچار اختلال کند. برخی از شگردهای او در زایش معنا و تأویل‌پذیری متن را می‌توان چنین برشمرد: الف) استفاده از کلمات چندمعنایی و ایجاد ارتباط بین آن‌ها. ب) استفاده از کنایه در بافت معنایی تازه و استفادهٔ همزمان از بُعد کنایی آن. ج) شناور بودن چند معنا در بافت کلّی کلام (بدون اتّکا به کلمه‌ای خاص). د) تعلیق معنا در ارجاع ضمایر، به گونه‌ای که مرجع ضمیر می‌تواند تغییر یابد. همچنین، دوگانه عمل کردن برخی اضافه‌ها که به انعطاف و دو یا چندبُعدی بودن معنا می‌انجامد؛ چنان‌که در تبدیل ترکیب‌های اضافی و وصفی (تبدیل ترکیب‌های وصفی به انواعی از اضافه‌ها و برعکس) دیده می‌شود. گاه نیز این نوع معناآفرینی به حذف قسمت‌هایی از جمله وابسته است و با بازنویسی ژرف‌ساخت آن، معنای تازه‌ای ظهور می‌یابد. هـ) استفادهٔ خلاّقانه از ظرفیت‌های مختلف یای وحدت، نکره و مصدری. و) استفاده از ظرفیت فوق‌العادهٔ تکیه در معنابخشی‌های گسترده و افزودن جنبه‌های عاطفی کلام.

همچنین، می‌توان گفت تکرار این شگردها در موقعیت‌های مختلف نشان می‌دهد که این نوع معناآفرینی‌ها در دیوان حافظ، نتیجهٔ چینش تصادفی کلمات نیست، بلکه می‌توان ادعا کرد که بخش مهمی از تلاش او در استفادهٔ هوشمندانه از ظرفیت کلمات چندمعنا و چینش خلاقانهٔ آن‌ها در کنار هم و نیز کشف و به‌کارگیری شگردهای چندمعنایی‌کردن کلام صرف شده‌است.

منابع

قرآن کریم.

آقاحسینی، حسین و فاطمه جمالی. (۱۳۸۴). «فراتر از ایهام». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات‌وعلوم‌انسانی دانشگاه اصفهان***. د۲. ش۴۱. صص ۱۲۱ـ۱۴۲.

آلستون، ویلیام. پی. (۱۳۸۱). ***فلسفهٔ‌زبان***. ترجمهٔ احمد ایران‌منش و رضا جلیلی. چ۱. تهران: سهروردی.

استعلامی، محمّد. (۱۳۸۳). ***درس حافظ***. دورهٔ ۲ جلدی. چ۲. تهران: سخن.

اسلامی ندوشن، محمّد. (۱۳۶۸). ***ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ***. چ۱. تهران: یزدان.

انوری، حسن. (۱۳۸۹). ***صدای سخن عشق***. چ۱۱. تهران: سخن.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۳). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۳. تهران: مرکز.

باطنی، محمّدرضا. (۱۳۸۵). ***زبان و تفکر***. چ۸. تهران: آگه.

برزگر خالقی، محمّدرضا. (۱۳۸۴). ***شاخ نبات حافظ***. چ۲. تهران: زوّار.

بیگ‌پور، رضا. (۱۳۹۰). ***حقیقت و معنا در فلسفهٔ تحلیلی معاصر***. چ۱. تهران: حکمت.

بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۸۷). ***تاریخ بیهقی***. به‌کوشش دکتر خلیل خطیب‌رهبر. چ ۱۲. تهران: مهتاب.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). ***گمشدهٔ لب دریا***. چ۱. تهران: سخن.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۶۲). ***دیوان***. به‌تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. چ۲. تهران: خوارزمی.

ـــــــــــــــــــــــ . (۱۳۶۷). ***دیوان***. تصحیح ابوالقاسم انجوی شیرازی. چ۶. تهران: جاویدان.

ـــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۷). ***دیوان***. به‌تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. با اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار. چ۷. تهران: اساطیر.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). ***شرح شوق***. ۵ج. چ۲. تهران: قطره.

حیدری، علی. (۱۳۸۵). «ایهام در شعر حافظ». ***کیهان فرهنگی***. ش ۲۴۰ـ۲۳۹. صص ۳۸ـ۳۲.

خرمشاهی، بهاءالدّین. (۱۳۸۷). ***حافظ***. چ۴. تهران: ناهید.

ـــــــــــــــــــ . (۱۳۸۷). ***حافظ‌نامه***. ۲ج. چ۱۲. تهران: علمی وفرهنگی.
دشتی، علی. (۱۳۸۰). ***نقشی از حافظ***. چ۲. تهران: اساطیر.
ذوالنور، رحیم. (۱۳۷۲). ***در جستجوی حافظ***. چ۳. تهران: زوّار.
راستگو، سیّدمحمّد. (۱۳۷۹). ***ایهام در شعر فارسی***. چ۱. تهران: سروش.
ـــــــــــــــــــ . (۱۳۸۲). ***هنر سخن‌آرایی***. چ۱. تهران: سمت.
راستگوفر، سیّدمحمّد. (۱۳۸۳). «*مهندسی سخن در سروده‌های حافظ*». ***پژوهش‌های ادبی***. س۱. ش۳. صص ۶۵ـ۸۲.
زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). ***از کوچهٔ رندان***. چ۱۰. تهران: امیرکبیر.
سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. چ۱. تهران: علم.
سیبیاک، تامس آلبرت. (۱۳۹۱). ***نشانه‌ها: درآمدی بر نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ محسن نوبخت. چ۱. تهران: علمی.
شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). ***بیان و معانی***. چ۳. تهران: میترا.
شوقی‌نوبر، احمد. (۱۳۸۸). «دو ایهام نویافته در شعر حافظ». ***پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب***. س۵. ش۸. صص ۹۹ـ۱۱۹.
طاهری، حمید. (۱۳۸۹). «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ». ***ادب و زبان دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان***. د جدید. ش۲۸ (پیاپی ۲۵). صص ۱۱۳ـ۱۳۷.
طهماسبی، فرهاد. (۱۳۸۹). ***اسرار عشق و مستی***. چ۱. تهران: علم.
غنی‌پور ملکشاه، احمد. (۱۳۸۴). «*خاقانی و ایهام*». ***نامهٔ پارسی***. س۱۰. ش۱. صص ۹۹ـ۱۱۵.
فرید، طاهره. (۱۳۷۶). ***ایهامات دیوان حافظ***. چ۱. تهران: طرح نو.
قوامی‌رازی، بدرالدّین. (۱۳۳۴). ***دیوان قوامی رازی***. به‌تصحیح و اهتمام جلال‌الدّین حسینی ارموی. چ۱. تهران: چاپخانهٔ سپهر.
کزازی، میرجلال‌الدّین. (۱۳۷۵). ***دیر مغان***. چ۱. تهران: قطره.
لونگینوس. گایوس کاسیوس. (۱۳۷۹). ***رسالهٔ لونگینوس در باب شکوه سخن***. ترجمهٔ رضا سیّدحسینی. چ۱. تهران: نگاه.
مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۸). ***مکتب حافظ***. ۲ج. چ۵. تهران: توس.

ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۸۲). ***نظریهٔ ادبیات***. ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر. چ۲. تهران: صفی‌علیشاه.

هروی، حسینعلی. (۱۳۸۱). ***شرح غزل‌های حافظ***. ۳ج. به‌کوشش زهرا شادمان. چ۶. تهران: فرهنگ نشر نو.

Ogden,C.K. and I.A. Richards. (1946). ***The Meaning of Meaning***. New York: Brace & World, Inc.

Saeed,J.I. (2009). ***Semantics***. Third Edition. Oxford: Blackwell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی